BOITEMPO

CINISMO E FALÊNCIA DA CRÍTICA

VLADIMIR SAFATLE

COLEÇÃO ESTADO de SÍTIO

978-85-7559-118-5

BOITEMPO EDITORIAL

Copyright desta edição © Boitempo Editorial, 2008

Coordenação editorial Ivana Jinkings

Editores Ana Paula Castellani
João Alexandre Peschanski

Assistentes editoriais Mariana Tavares
Guilherme Kroll

Preparação de texto Mariana Echalar

Revisão Vivian Miwa Matsushita

Capa e editoração eletrônica Silvana de Barros Panzoldo
(capa sobre projeto gráfico de Andrei Polessi; foto: Stockxpert)

Produção Marcel Iha

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

S134c

Safatle, Vladimir
Cinismo e falência da crítica / Vladimir Safatle. - São Paulo : Boitempo, 2008.
216p.
(Estado de sítio)

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7559-118-5

1. Ideologia. 2. Capitalismo. I. Título. II. Série.
08-1805. CDD: 140
CDU: 140

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada ou reproduzida sem autorização da editora.

1ª edição: agosto de 2008

BOITEMPO EDITORIAL
Jinkings Editores Associados Ltda.
Rua Euclides de Andrade, 27 Perdizes
05030-030 São Paulo SP
Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3872-6869
editor@boitempoeditorial.com.br
www.boitempoeditorial.com.br

SUMÁRIO

Introdução 11

I

Dialética, ironia, cinismo 37

Was ist Zynismus? 67

Sobre um riso que não reconcilia 91

II

Por uma crítica da economia libidinal 113

Sexo, simulacro e políticas da paródia 147

O esgotamento da forma crítica como valor estético ... 179

Conclusão 201

Bibliografia 207

Sobre este livro 213

Quando a claridade diz: eu sou a escuridão, disse a verdade.
Quando a escuridão diz: eu sou a claridade, não mente.
Heiner Müller

A Bento Prado Júnior,
que me deu muito mais que um começo

Há várias pessoas a quem me sinto no dever de expressar gratidão por partilhar comigo opiniões e análises importantes para a realização deste livro. Em primeiro lugar, a Paulo Eduardo Arantes, que aceitou publicar este volume em sua coleção, assim como acompanhou com comentários sempre relevantes seu processo de feitura. A verdadeira influência é algo que se impõe silenciosamente e só se revela *a posteriori.* Ao ver o livro pronto, percebi o quanto devia a Paulo Arantes.

Agradecimentos devem ser expressos aos meus alunos da Universidade de São Paulo e do Collège International de Philosophie, que seguiram cursos nos quais pude desenvolver partes desta pesquisa. Devem ser citados os membros do Cenedic, que tiveram a generosidade de discutir comigo dois capítulos, os membros do Latesfip/USP, com os quais desenvolvi pesquisas importantes para a elaboração deste livro, assim como os amigos Bruno Haas, Pierre Magne, Filipe Marti, Barbara Formis, Jean-Paul Olive, Antonia Soulez, Monique David-Ménard, Alenka Zupancic, Cristina Alvarez, Jorge de Almeida, Ruy Fausto, Maria Rita Kehl, José Leon Crochik, Christian Dunker, Scarlett Marton, Isleide Fontenelle, Philippe Van Haute e Douglas Barros. Todos eles colaboraram, cada um a sua maneira, para o encaminhamento de certas questões. Da mesma forma, o CAEPM, instituição que subvencionou uma pesquisa sobre modificações na retórica de consumo aproveitada neste livro, deve ser aqui lembrado. Por fim, dedico este trabalho a Sandra, minha mulher, e a Valentina, que um dia talvez leia este livro e compreenda por que, como ela mesmo diz, seu pai ri tão pouco.

O ESGOTAMENTO DA FORMA CRÍTICA COMO VALOR ESTÉTICO

Nada é fornecido por esse método,
mas muito é tirado.
Arnold Schoenberg, Style and idea

O carteiro nunca assobiará Schoenberg.
Steve Reich, Writings about music

> Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas neste meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante no corpo da sociedade humana.[1]

Podemos partir dessa frase de Walter Benjamin a fim de tentar dar conta de certos processos hegemônicos em marcha na constituição da forma estética atualmente. Eles dizem respeito àquilo que críticos de artes visuais, como Hal Foster[2], chamam de "esgotamento da forma crítica como valor estético". Esgotamento que estaria exposto de maneira mais clara nas transformações da relação crítica entre arte e domínios hiperfetichizados da cultura (publicidade, moda, música tonal, quadrinhos, pornografia etc.) em relações de "cumplicidade desafiadora", como diria o simulacionista Ashley Bickerton. Relações nas quais a crítica como "distância correta" a respeito da fascinação fetichista parece entrar definitivamente em colapso em prol da elevação da mera repetição de conteúdos hiperfetichizados a esquema geral da produção artística. Tal colapso tem como resultado maior o advento de certa *estetização da razão cínica*. Nesse sentido, vale a pena retornarmos à análise do esquema hegemônico de determinação da forma crítica que foi uma das marcas

---

1 Walter Benjamin, *Rua de mão única* (São Paulo, Brasiliense, 1995), p. 54.

2 Ver Hal Foster, *The return of real* (Cambridge, MA, MIT Press, 1996).

maiores do modernismo, a fim de melhor avaliarmos as causas de seus impasses, assim como a natureza das figuras que lhe sucederam.

Forma crítica e desvelamento dos mecanismos estruturais de produção

Conhecemos, por exemplo, um dos impulsos hegemônicos de crítica à aparência estética no modernismo. Ele está sintetizado em uma noção de crítica como dispositivo de distanciamento em relação a conteúdos miméticos. Pois se trata de definir a obra de arte moderna como aquela capaz de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada na realidade social. Dessa forma, ela deve impor a autonomia de seus processos construtivos, negando com isso qualquer semelhança fundamental com organizações funcionais vistas como naturais no interior de realidades sociais historicamente determinadas. A crítica a mímesis aparece, assim, como peça maior da definição da racionalidade das obras. Por outro lado, essa negação da afinidade mimética é figura da crítica por insistir que os modos de organização funcional naturalizados são locais em que a ideologia se afirma em toda a sua violência – isso se compreendermos a ideologia fundamentalmente enquanto reificação de modos de disposição dos entes. Trata-se, assim, de pensar a racionalidade estética como setor privilegiado da crítica social da ideologia.

Esse tema clássico é o que levou, por exemplo, Clement Greenberg a compreender o impulso crítico da obra de arte moderna a partir da abstração da pura forma que se afirma contra tendências figurativas. Sabemos, por exemplo, o que animava afirmações como: "O fato é que, até agora, o modernismo na arte, se não na literatura, se sustentou ou fracassou por seu 'formalismo'"[3]. Por trás dessa noção de "formalismo" estava a crença de que a arte deve saber afirmar o primado da autonomia de seus processos construtivos a despeito de toda e qualquer afinidade mimética que a realidade social oferece como aparência.

---

[3] Clement Greenberg, "A necessidade do formalismo", em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997), p. 127.

Tal afirmação do primado da autonomia da forma poderia ganhar a figura de obras capazes de tematizar seus próprios modos de produção, seus próprios processos construtivos. Lembremo-nos novamente de Greenberg, quando este afirma:

> O não-figurativo ou o "abstrato", se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a natureza. Esses meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura.[4]

Dessa maneira, a forma crítica deveria ser forma que expõe, em uma "distância correta", seus próprios processos construtivos, forma que já traz em si a negação da naturalização de sua aparência como totalidade funcional. Esta idéia é central: as obras fiéis à forma crítica seriam capazes de organizar-se a partir de protocolos de *desvelamento de seu processo de produção.* As obras que se organizam a partir desse impulso crítico têm, como dizia Hegel, os intestinos fora do corpo.

Notemos, no entanto, que a racionalidade dessa noção de forma depende de um conceito de crítica como passagem da aparência para a essência, como movimento de *desvelamento*. Trata-se de expor, através de uma passagem para a essência, os modos de produção que determinam a configuração da aparência. Na verdade, tudo funciona como se a estruturação da forma crítica seguisse os moldes "clássicos" de uma certa crítica marxista do fetichismo e uma arqueologia psicanalítica do sentido latente[5].

Sabemos que um dos processos fundamentais presentes no fetichismo da mercadoria diz respeito à impossibilidade do sujeito de apreender a estrutura social de determinação do valor dos objetos em virtude de um regime de fascinação pela "objetividade fantasmática" (*gespenstige Gegenständlichkeit*) daquilo que aparece – fascinação vinculada à naturalização de significações socialmente determinadas. Uma certa crítica

---

4 Idem, "Vanguarda e kitsch", em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, cit., p. 30.

5 Ver a respeito desta última, por exemplo, Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique* (Paris, Galilée, 2001).

do fetichismo se organizaria a partir daí através da temática da alienação da consciência no domínio da falsa objetividade da aparência e das relações reificadas. Alienação que indicaria a incapacidade de compreensão da totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido.

Vimos no segundo capítulo como a tomada de consciência resultante do trabalho da crítica pressuporia a possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não reificadas que garantam a *transparência da totalidade dos mecanismos de produção do sentido*. O que vale para a crítica social vale também para a arte. Pois, da mesma maneira, haveria uma totalidade de relações que poderia, de direito, ser revelada em sua estrutura através das obras de arte. As obras apareceriam como *locus* de manifestação de uma verdade que é clarificação progressiva do material em razão da possibilidade de posição integral de processos construtivos. Processos muitas vezes recalcados, marcados pelo véu do esquecimento, mas que poderiam vir à luz através de mecanismos de interpretação e rememoração inscritos no próprio cerne da obra. Lembremos ainda que o impulso em direção ao que está fora da cena da aparência pode também transformar-se em exposição do que é ob-sceno, do que estaria por baixo da cena enquanto arcaico ou informe. Por mais que isso possa parecer estranho, os programas de retorno ao arcaico e de desvelamento estrutural mostram-se unificados em certas estratégias comuns de crítica.

Michael Fried é um caso exemplar de como tal regime de reflexão sobre a forma estética pode funcionar. Para ele, o valor estético na modernidade é fundamentalmente vinculado à possibilidade da obra de servir de palco para a posição do processo de clarificação progressiva dos mecanismos de produção do sentido. Lembremos, por exemplo, do sentido de sua afirmação de que "o teatro é a negação da arte"[6]. O teatro aqui não é o teatro brechtiano, que transforma a cena em *locus* de manifestação de operações de distanciamento capazes de desvelar os modos de produção da aparência. Teatro é, para Fried, o nome de uma imanência com a literalidade que impede o sujeito de transcender a coisidade (*objecthood*) em direção a uma *Outra cena*, na qual os processos construtivos poderiam ser revelados. Daí Fried poder afirmar que "a

6 Michael Fried, "Art and objecthood", em Gregory Battcock, *Minimal art: a critical anthology* (Berkeley, University of California Press, 1968), p. 125.

pintura modernista chegou a perceber como imperativa a suspensão de sua própria coisidade"[7].

Racionalização serial

Não deixa de ser sintomático encontrar, na música, o espaço originário para o desenvolvimento das potencialidades dessa forma crítica hegemônica no modernismo. Colocação menos insuspeita por vir de um crítico das artes visuais, no caso, o próprio Clement Greenberg:

> Em razão de sua natureza "absoluta", da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como arte-modelo [...]. Norteando-se, quer conscientemente, quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinqüenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura.[8]

A afirmação não poderia ser mais clara: a música teria imposto, às outras artes, uma noção de modernidade e de racionalização do material vinculada à autonomização da forma e de suas expectativas construtivas. Autonomia que teria se afirmado contra qualquer afinidade mimética com processos e elementos extramusicais[9].

O que Greenberg tem em mente é um longo e heteróclito movimento de constituição da racionalidade da forma musical, movimento fundamental para a definição das expectativas críticas da forma musical, a partir principalmente de Arnold Schoenberg, e que herda motivos próprios ao debate em torno da "música absoluta" no romantismo ale-

---

7 Ibidem, p. 119.

8 Clement Greenberg, "Rumo a um mais novo Locoonte", em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, cit., p. 52-3.

9 Na verdade, Max Weber foi o primeiro a perceber que a música fornecia o padrão de racionalização que deveria vigorar no campo das artes. A respeito desse processo de constituição da legalidade própria da esfera musical, ver, por exemplo, Max Weber, *Fundamentos racionais e sociológicos da música* (São Paulo, Edusp, 1996).

mão. É a isso que Greenberg alude ao falar da "natureza absoluta" da música em sua "pureza".

Grosso modo, podemos chamar de "música absoluta" certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas, de funções rituais e "pedagógicas" específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou pressentimento do "absoluto" em sua sublimidade e o estágio de realização natural da racionalidade musical. É a proximidade com tal temática que permitirá a Schopenhauer, cuja filosofia da música influenciou bastante Schoenberg, afirmar: "Não podemos encontrar na música a cópia, a reprodução da idéia do ser tal como se manifesta no mundo"; ela é "cópia de um modelo que não pode, ele mesmo, ser representado diretamente", pois "a música, que vai para além das idéias, é completamente independente do mundo fenomenal"[10].

Esse impulso de autonomização da forma musical será fundamental para que teóricos posteriores, como Eduard Hanslick, insistam em levar tal processo ao extremo. Ao afirmar que a música nada mais era do que "formas sonoras em movimento", Hanslick demonstrava plena consciência de estar adentrando em um estágio histórico de racionalização do material musical que permitia a consolidação da esfera musical em sua legalidade própria. Legalidade própria que o leva a afirmar:

> Se se perguntar o que se há de expressar com esse material sonoro, a resposta reza assim: *idéias musicais.* Mas uma idéia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimento e pensamentos.[11]

O impulso de Schoenberg na constituição de uma forma crítica perde muito de seu solo natural se não tivermos tais balizas em vista[12]. Quando Schoenberg afirma: "Faz-se música a partir de conceitos", a fim de

---

10 Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação* (São Paulo, Unesp, 2005), par. 59.

11 Eduard Hanslick, *Do belo musical* (Lisboa, Dom Quixote, 1986), p. 42.

12 Não é por outra razão que Dahlhaus nos lembra: "Os trabalhos pelos quais Schoenberg se aproxima e finalmente atravessa a fronteira da tonalidade pertencem a gêneros como a sinfonia, o quarteto de cordas e as peças líricas de piano, ou seja, gêneros típicos da música absoluta" (Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the new music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 99).

lembrar que o objetivo maior da forma é a inteligibilidade de "idéias musicais" compostas pela unidade funcional e expressiva de ritmo, melodia e harmonia, sabemos claramente que é Hanslick e sua noção de autonomia da forma que serve aqui de guia[13]. Essa exigência de visibilidade da idéia ordenadora das disposições formais do material leva Schoenberg a pensar a verdade na música como uma questão de possibilidade de posição dos procedimentos de construção responsáveis pela determinação de relações racionais entre elementos musicais. Há, assim, uma exigência fundamental de transparência das obras. Visibilidade que leva o compositor à procura da "clarificação progressiva do material natural da música"[14], através, por exemplo, de um conhecido combate contra tudo que é ornamento. Combate este que é figura da recusa a estabelecer distinções hierárquicas entre notas ornamentais "não harmônicas" e notas essenciais, já que a forma musical só deve dar lugar àquilo que contribui para a visibilidade integral da idéia musical. A esse respeito, muito já se disse sobre o sentido das similitudes estratégicas entre as "construções racionais" de Schoenberg e de arquitetos como Adolf Loos.

Mas essa noção schoenberguiana de idéia musical se torna incompreensível se partirmos de uma perspectiva meramente "formalista", no sentido mais restritivo do termo. Essa é uma questão importante, já que o projeto musical de Schoenberg nos lembra que "formalismo" não é a marca de alguma forma de abandono de expectativas expressivas. Tal como já em Hanslick, a idéia musical é o que permite *a realização construtiva de exigências expressivas*, ou seja, ela é o que deve unificar construção racional e expressão subjetiva. É a fidelidade a exigências expressivas que leva Schoenberg a afirmar, de maneira surpreendente, que "a arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo se torna imitação em um sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também da interior"[15].

O recurso ao vocabulário da imitação poderia parecer nos recolocar nas vias de uma racionalidade mimética como protocolo de constituição

---

13 Ver, por exemplo, Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (Berkeley, University of California Press, 1984), p. 121.

14 Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, em *Gesammelte Schriften XII* (Digitale Bibliothek Band, 1999), p. 69.

15 Arnold Schoenberg, *Tratado de harmonia* (São Paulo, Unesp, 2000), p. 55.

da aparência estética. No entanto, ao contrário, a expressão dessa "natureza interior" só poderá ser posta através da *crítica à aparência funcional das obras*. A natureza dessa crítica à aparência como motor da racionalidade de obras que aspiram à modernidade foi claramente identificada por Adorno ao afirmar que "nele [em Schoenberg] o momento realmente revolucionário é a mudança de função da expressão musical"[16]. Essa frase é mais decisiva do que parece, já que normalmente aceitamos que o aspecto realmente novo da experiência musical de Schoenberg estaria presente em sua maneira de criar totalidades funcionais sem recorrer ao sistema tonal.

A mudança de função a que alude Adorno consiste em romper com o fato de que "desde Monteverdi e até Verdi, a música dramática, como verdadeira *musica ficta*, apresentava a expressão como expressão estilizada, mediada, ou seja, como aparência de paixões"[17]. Segundo essa leitura, a expressão esteve paulatinamente subordinada a uma gramática das paixões e dos afetos, gramática que faria com que a particularidade dos momentos expressivos fosse sempre fetichizada e submetida à generalidade conciliadora, que constitui o primeiro princípio da aparência estética. O esgotamento do sistema tonal é também esgotamento de uma gramática de expressões que se naturaliza no uso reiterado de cadências e elementos que desempenham sempre a função de um "sistema de representações". A "emancipação da dissonância" em relação ao esquema antecipação–resolução, emancipação a respeito da qual fala constantemente Schoenberg, não seria outra coisa que a possibilidade de construir idéias musicais capazes de desvelar uma expressão recalcada pela gramática do sistema tonal. Recalque produzido por uma aparência que submete a expressão singular aos ditames de uma linguagem sedimentada.

Nesse sentido, não deixa de ser ilustrativo que Schoenberg se interesse por Freud e por sua noção de interpretação das formações do inconsciente como revelação do que se aloja em uma *Outra cena*[18]. Ao

---

16 Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, cit., p. 44.

17 Idem.

18 Lembremos, nesse sentido, o que Schoenberg diz a respeito de *Erwartung*: "É impossível ao homem sentir apenas uma coisa por vez. Sentimos milhares de coisas ao mesmo tempo. E essas milhares de coisas não se adicionam, da mesma maneira como uma maçã e uma pêra não se adicionam. Elas divergem. É essa multiplicidade de cores, de formas, esse *alogicismo* próprio a nossas sensações, *alogicismo* inerente às associações de idéias, a

interpretar obras estéticas, Freud parte do princípio de que a verdade da obra não coincide com sua letra, já que a aparência estética oblitera uma dinâmica pulsional que só pode aparecer a partir de operações arqueológicas de procura do sentido. "Eu percebi constantemente", dirá Freud, "que o conteúdo [*Inhalt*] de uma obra de arte me apreende mais que suas qualidades formais e técnicas.[19]" Esse comentário inocente é, na verdade, a exposição de todo um programa estético. Trata-se de revelar o pensamento presente na forma estética (pensamento cuja fonte, segundo Freud, é a "intenção do artista" [*Absicht des Künstlers*], ou seja, seus desejos inconscientes e suas moções pulsionais) através do ato de "descobrir [*herausfinden*] o sentido e o conteúdo do que é representado [*Dargestellten*] na obra de arte"[20]. Dessa maneira, *o entrelaçamento entre estética e pulsional serve para Freud desdobrar um horizonte de visibilidade integral das obras.* Por outro lado, com sua teoria das pulsões, Freud permitiu a reconfiguração de uma categoria estética fundamental como a expressão.

Para Schoenberg, tal exigência de visibilidade afirma-se como resgate do que não se apresenta através da linguagem *reificada* de um tonalismo que aparece como bloqueio às aspirações da "pressão pela verdade por trás das mediações e das máscaras burguesas da violência"[21]. Tal aspiração à plena visibilidade chega a fazer com que Schoenberg afirme, a respeito de *Pierrot lunaire*: "A expressão sonora dos movimentos dos sentidos e da alma são de uma imediatez quase animal. Como se tudo fosse diretamente transposto [*Fast als ob alles direkt übertragen wäre*]"[22].

Procurar uma forma capaz de ser a transposição direta da idéia musical na dimensão do que aparece, idéia que procura realizar exigências expressivas que não se reconhecem na gramática dos sentimentos reificada pelo tonalismo, é o que leva Schoenberg ao dodecafonismo. Aqui, vemos como ele realiza, enfim, um impulso partilhado pelo mo-

---

não importa qual reação dos sentidos e dos nervos que quero em minha música" (Arnold Schoenberg, Carta a Ferrucio Busoni, agosto de 1909).

19 Sigmund Freud, "Der Moses des Michelangelo", em *Gesammelte Werke* (Frankfurt, Fischer, 1999), v. X, p. 172.

20 Ibidem, p. 173.

21 Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, cit., p. 137.

22 Arnold Schoenberg, *Berliner Tagebuch* (Frankfurt, Propyläen, 1984), p. 34.

dernismo de "crítica da reificação e do fetichismo através da reconstrução de um pensamento estrutural".

Adorno sempre insistiu no fato do uso schoenberguiano da série procurar convergir a tentativa de conservar exigências de expressão do que não se reconhece na imagem naturalizada do mundo e um princípio construtivo e transparente de relação. A esse respeito, Schoenberg não cansava de afirmar, com uma ponta de orgulho: "Ainda posso assegurar coerência e unidade, mesmo que existam vários elementos construtivos da forma importantes, assim como auxílios à compreensibilidade, que não uso"[23]. Orgulho de quem podia, ao mesmo tempo, oferecer um protocolo de crítica à aparência reificada e assegurar um princípio autônomo de racionalização e legibilidade das obras.

De fato, ao racionalizar todas as incidências do material musical através do primado da série, primado que faz com que cada evento seja automaticamente reportado a esse *padrão transcendental de justificação* que é a série, a música poderia liberar-se da aparência costurada pela naturalização do sistema tonal. Ao mesmo tempo, graças à onipresença da série, *seu tema é seu próprio processo de construção*. Ela é o que realiza exigências de "obediência a alguma injunção ou princípio de valor"[24] a respeito das quais falava Greenberg. Dessa forma, Schoenberg mostrava como a forma crítica deveria ser forma que expõe, em uma "distância correta", seu próprio processo de construção (a série), forma que já traz em si a negação da naturalização de sua aparência como totalidade funcional. Lembremos, por exemplo, este momento em que afirma: "Minha música não parte da visão de um todo, mas é construída de cima para baixo de acordo com um plano e esquema preconcebido, mas sem uma verdadeira idéia visualizada do todo"[25]. Trata-se de insistir que sua música não naturaliza totalidades funcionais (como no caso da música tonal), mas expõe claramente seu processo de construção através da posição do plano e do esquema. Tal afirmação é feita na expectativa de levar o sujeito à necessidade de *ouvir a estrutura e o plano construtivo*. Esse é o sentido fundamental da "audição estrutural" exigida por Schoenberg.

---

23 Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, cit., p. 107.

24 Clement Greenberg, "Vanguarda e kitsch", em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, cit.

25 Ibidem, p. 107.

Pois, para o Schoenberg do período dodecafônico, *a verdade era uma questão de construção formal coerente*, e não de adequação a regras naturalizadas de disposição do sonoro. Nesse sentido, podemos seguir a afirmação feliz de Antonia Soulez: "Segundo Schoenberg, que toma do lógico esse ideal sintático do verdadeiro, a música *pensa* na mesma medida em que, por e através dela, articulam-se leis do verdadeiro segundo uma certa gramática"[26].

A racionalização e seu extremo

Sabemos como algo dessa noção de forma crítica capaz de desvelar a aparência estética servirá de guia para boa parte da vanguarda musical da última metade do século XX. É pensando no advento de tal forma que Pierre Boulez, por exemplo, falará de uma "necessidade incontornável da linguagem musical", que deve obedecer a "leis absolutas da história". Boulez quer, com isso, levar ao extremo a "desnaturalização" da racionalidade musical do tonalismo. "A era de Rameau e seus princípios naturais está definitivamente abolida", diz Boulez, a fim de insistir que nenhum resquício da linguagem musical deve ficar imune a uma crítica da reificação. "Àqueles que irão me objetar que, partindo do fenômeno concreto, obedecem à natureza, às leis da natureza, eu responderei, sempre segundo Rougier: 'damos o nome de leis da natureza a fórmulas que simbolizam a rotina da experiência'.[27]"

Tal crítica à reificação da linguagem musical não irá poupar nem sequer Schoenberg. Ao contrário, o dodecafonismo de Schoenberg aparece para Boulez como um fracasso histórico, como um "romantismo-classicismo deformado". Para Boulez, se a música serial de Schoenberg estava destinada ao fracasso, era porque "a exploração do domínio serial foi feito de maneira unilateral; falta o plano rítmico, e mesmo o plano sonoro propriamente dito, as intensidades e os ataques". Ou seja, "a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra;

---

26 Antonia Soulez, "Schönberg: penseur de la forme", em Makis Solomos, Antonia Soulez e Horacio Vaggione, *Formel/informel* (Paris, L'Harmattan, 2003), p. 120.

27 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris, Gallimard, 1975), p. 31.

mas os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente"[28].

O que Boulez afirma é: o dodecafonismo não realizou seu próprio programa crítico de nos liberar de toda aderência natural aos materiais através da posição de um conteúdo de verdade construtivo. Isso, só um serialismo integral, procedimento que submeta todos os parâmetros sonoros (intensidade, duração, altura e timbre) a um pensamento serial, poderá realizar. Assim, Boulez afirmará: "As funções harmônicas, por exemplo, não saberiam colocar-se agora como funções permanentes; os fenômenos de tensão-distensão não se colocam em absoluto nos mesmos termos que outrora e, sobretudo, não mais de maneira fixa e peremptória"[29]. O que está em jogo, pois, é o aprofundamento de um mesmo programa de constituição da forma crítica através da autonomização absoluta de seus processos construtivos.

Boulez leva assim o ideal construtivo do pensamento serial dodecafônico ao extremo. Esse ideal enquanto verdade da forma musical não teme seguir uma tendência várias vezes presente no modernismo: a reconstrução da racionalidade da forma musical a partir de parâmetros fornecidos pela racionalização científica. "Quando se estuda o pensamento dos matemáticos ou dos físicos de nossa época sobre as estruturas (do pensamento lógico, das matemáticas, da teoria física...), percebe-se, claramente, o imenso caminho que os músicos ainda devem percorrer antes de chegar à coesão de uma síntese geral.[30]" A afirmação não podia ser mais clara: o ideal da razão musical deve ser procurado no pensamento estrutural que anima as matemáticas e a ciência. Fato que não escapou a Adorno:

> Podemos dizer que os serialistas não inventaram arbitrariamente a matematização da música, mas confirmaram um desenvolvimento que Max Weber, em sua sociologia da música, identificou como a tendência dominante da mais recente história musical – a progressiva racionalização da música. Ela alcança sua realização na construção integral.[31]

---

28 Idem, *Apontamentos de aprendiz* (São Paulo, Perspectiva, 1983), p. 244.

29 Idem, *Penser la musique aujourd'hui*, cit., p. 25.

30 Ibidem, p. 28.

31 Theodor Adorno, *Swierigkeiten*, em *Gesammelte Schriften XVII* (Digitale Bibliothek, 1999), p. 269.

Mas sigamos ainda o jovem Boulez. O termo "estrutura" não é aqui aleatório. De fato, há certo estruturalismo musical em Boulez que é claramente assumido pelo próprio. O material musical vale integralmente em razão das *relações* que ele estabelece. Boulez, citando Rougier, define seu programa:

> "O método axiomático permite construir teorias puramente formais que são redes de relações, deduções totalmente prontas. Desde então, uma mesma forma pode ser aplicada a diversas matérias, a conjuntos de objetos de natureza diferente, com a única condição que esses objetos respeitem entre eles as mesmas relações que aquelas enunciadas entre os símbolos não definidos da teoria." Parece-me que tal enunciado é fundamental para o pensamento musical atual; notemos principalmente a última parte.[32]

Isso apenas mostra claramente como, para Boulez, e agora seguindo textualmente Lévi-Strauss, não haveria oposição alguma entre forma e conteúdo (entendido aqui como o material musical), entre estrutura e aparência, pois a forma já organiza previamente as possibilidades de significação da matéria a ser formada, isso mesmo quando ela admite o acaso[33].

---

[32] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, cit., p. 29.

[33] Essa racionalidade musical é capaz até mesmo de englobar a irracionalidade do acaso como elemento estruturador de seus procedimentos. É isso que vemos no texto "Alea". Pensando principalmente na "musica da indeterminação" própria à John Cage e em seu impulso de "perda total do sentido global da obra", Boulez procura transformar o acaso em elemento construtivo *previamente codificado*. "Busca-se desesperadamente dominar um material por meio de esforço árduo, tenso, vigilante e por desespero o acaso subsiste e se introduz por mil frestas impossíveis de calafetar... 'E está bom assim!'. Não obstante, o último ardil do compositor não seria *absorver* esse acaso? Por que não domesticar esse potencial e forçá-lo a dar-se conta e a prestar contas? Introduzir o acaso na composição? Será loucura ou, ainda, uma tentativa vã? Pode ser loucura, mas uma loucura útil. De qualquer modo, adotar o acaso por fraqueza, por facilidade, entregar-se a ele, é uma forma de renúncia que se subscreve sem negar todas as prerrogativas e hierarquias envolvidas na obra criada. Como conciliar então composição e acaso?" (Pierre Boulez, *Apontamentos de aprendiz*, cit., p. 47). É a respeito dessa luta entre o determinado e o indeterminado no interior da forma musical, dessa "organização do delírio", para falar como Boulez, que Foucault dirá, sobre o compositor francês: "Trata-se de dar a força de romper as regras no ato mesmo que as implementa" (Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 1998, p. 1040). No limite, isso levará a forma bouleziana a uma situação de abertura constitutiva. Lembremos a esse respeito que, a partir dos anos 1970, a maior parte do trabalho composicional de Boulez será uma recomposição contínua de suas próprias peças.

Ideologia transparente e retorno à mímesis

No entanto, sabemos como, principalmente a partir dos anos 1960, a arte abandona progressivamente esse programa de subtração da fascinação fetichista pela aparência através da posição de uma forma capaz de tematizar, de maneira integral, seus próprios processos construtivos. Ao contrário, as obras foram pensadas cada vez mais como espaços de repetição mimética da realidade social fetichizada. Tendência que pode ser encontrada através de um longo movimento de retorno ao tonalismo, ela nos forneceu, em seus melhores momentos, o padrão de uma *crítica da crítica.* Adorno, por exemplo, percebeu claramente que recorrer novamente à mímesis com a realidade social mutilada, realidade cuja representação musical mais bem acabada seria o tonalismo, era o único modo de impedir que o formalismo serial de um programa estético de tematização auto-reflexiva dos processos construtivos das obras não se transformasse em hipóstase de totalidades funcionais que não são mais capazes de levar em conta a resistência dos materiais às operações de sentido. Uma das funções maiores de sua *Filosofia da nova música* consistia exatamente em fornecer os protocolos de inversão da racionalidade dodecafônica em modo puro e simples de *dominação* do material, e isso a fim de compreender tal inversão no interior da crítica à racionalidade instrumental com seus múltiplos processos de dominação da natureza.

Por essa razão, Adorno está disposto até mesmo a insistir que a arte não deveria mais procurar o absoluto de sua subtração integral ao fetiche através da autonomização integral de sua esfera e da consolidação de um sistema estrutural fechado de produção de significações. Na verdade, ela deveria repetir mimeticamente a realidade fetichizada, já que "a arte é obrigada [a confrontar-se com o fetiche] em virtude da realidade social. Ao mesmo tempo em que se opõe à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade"[34].

No entanto, essa exigência de retorno à realidade social fetichizada foi muitas vezes compreendida no interior de um quadro de deposição da forma crítica. Se voltarmos nossos olhos para as artes visuais, veremos críticos como Pierre Restany (que escreve na mesma época em que Adorno pensava uma *Teoria estética* baseada no resgate da mímesis)

34 Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), p. 201.

chegar a afirmar que "a arte abstrata recusava por definição todo apelo da realidade exterior: arte de evasão e de recusa do mundo, correspondeu à manifestação extrema de uma visão pessimista da condição humana"[35], mas as vanguardas pós-1960 seriam realistas por terem superado esse "mito negativo". Daí esta definição peculiar de realismo: "O realismo não discute nem o contexto nem o cenário de sua vida: identifica-se com o real [que, em uma situação social de integração de todas as esferas de valores à dinâmica do fetichismo da mercadoria, só pode significar real *da forma-mercadoria,* ou seja, posição da forma-mercadoria como dispositivo fundamental de constituição de nossa experiência da realidade – o que a *pop art* compreendeu de maneira absolutamente clara], nele se insere, se integra"[36]. Ao tematizar essa adesão da arte à realidade social, Restany chega mesmo a prever uma mudança radical da função social da arte que só será sentida de maneira decisiva a partir dos anos 1980: a transformação do potencial disruptivo da arte de vanguarda em *glamour* disponibilizado para os setores de consumo conspícuo, como a moda e o *design*.

> No mundo automatizado de amanhã, o problema capital será a utilização do tempo livre. O artista aparecerá então, não mais como um pária ou um revoltado, mas como o engenheiro e o poeta de nossos lazeres. Seu papel na sociedade será central e determinante, ele se verá promovido aos mais altos níveis da hierarquia tecnocrata.[37]

Podemos tentar entender tal esgotamento da forma crítica levando em conta problemas internos à racionalidade da forma estética no século XX[38]. Mas devemos também estar atentos para uma dimensão "exterior" do problema que é normalmente negligenciada.

Grosso modo, é possível afirmar que a concepção de forma crítica que vigorou de maneira hegemônica no modernismo tem força em situações históricas nas quais a ideologia pode ser pensada como recalcamento de seus pressupostos, como bloqueio da passagem da aparência

---

35 Pierre Restany, *Os novos realistas* (São Paulo, Perspectiva, 1979), p. 111.

36 Ibidem, p. 140.

37 Ibidem, p. 150.

38 Tomo a liberdade de remeter ao meu artigo "Fetichismo e mímesis na filosofia adorniana da música", *Revista Discurso*, São Paulo, Alameda, n. 37, no prelo.

para a essência. A obra de arte se estrutura a partir da dinâmica disponível à crítica social com suas temáticas da alienação da consciência no domínio da reificação da aparência. A idéia benjaminiana de crítica como "distância correta" só pode ser operativa diante de mecanismos ideológicos dessa natureza. No entanto, ela será marcada com o selo da obsolescência ao deparar-se com uma realidade social na qual a ideologia não responde a tais coordenadas.

Nesse sentido, devemos insistir neste diagnóstico, já comentado em capítulos anteriores, sobre a *ideologia ser, atualmente, auto-irônica*. Dessa forma, a crítica como "correta distância" seria impossível porque a ideologia já opera, a todo momento, uma distância reflexiva em relação àquilo que ela própria enuncia. Ou seja, a forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica.

De Stravinsky ao novo tonalismo: uma arqueologia da forma cínica

Esse é o quadro social de análise do que poderíamos chamar de "novo tonalismo", ou seja, dessa tendência cada vez mais hegemônica na contemporaneidade de retornar à noções como centro tonal e pulsação regular. Tendência maior no contexto musical anglo-saxão (Steve Reich, John Adams, Terry Riley, Phillip Glass, Thomas Adès, Howard Skeptom, entre outros) e eslavo (Arvo Pärt, Schnittke, Penderecki).

Primeiro, devemos salientar que o retorno ao uso de materiais tonais na composição musical traz problemas simétricos àqueles postos pelo retorno à mímesis nas artes visuais da segunda metade do século XX. Nos dois casos, materiais e procedimentos alvos de críticas estéticas virulentas retornam, mas normalmente sem força para preencher as funções outrora desempenhadas e sem a capacidade de operar no interior de uma lógica da naturalização. Depois da emancipação da dissonância, não há como se servir do sistema tonal enquanto princípio organizador de totalidades funcionais e de progressão harmônica fundamentado de maneira segura. O que nos deixa com a questão de saber o que pode significar retornar a um material *que traz as marcas de sua impotência* e de seu esgotamento sócio-histórico, material em crise de legitimidade. Posição de esgotamento e crise nem sempre partilhada. Basta lembrarmos aqui o que afirma Steve Reich: "Para mim, princípios

naturais de ressonância e da percepção musical humana não são limitações; são fatos da vida"[39], e isso a fim de insistir que a realidade de um centro modal é realidade tanto em músicas ocidentais como não ocidentais. No entanto, mesmo no caso de Reich não há exatamente um uso do tonalismo *enquanto sistema funcional de progressão*, mas como princípio de encadeamento de repetições e de gravitação unificadora dos momentos.

Mas da mesma forma que a música forneceu às artes do século XX um padrão de racionalidade da forma crítica através dos protocolos de autonomização reflexiva da forma, ela talvez tenha sido a primeira arte a fornecer uma figura de esgotamento de tal racionalidade através de um tratamento paródico do que se coloca como aparência estética. Forma paródica que ganha paulatinamente centralidade à medida que a ideologia vai se revelando como ideologia da ironização. Essa forma, ao invés de organizar-se como uma crítica da aparência por meio da visibilidade integral da estrutura, organiza-se como a submissão integral do material a um "princípio de estilização". O material aparece normalmente como o representante de um estilo codificado, elemento congelado como uma imagem-clichê. A obra torna-se "jogo" com materiais fetichizados. Caminho que poderia nos levar, simplesmente, à composição de obras "regressivas", se tais materiais fetichizados não fossem tratados como *aparências postas como aparência.* Dessa maneira, a forma paródica realiza cinicamente o programa que a forma crítica, na modernidade, colocou para si: portar em si mesma sua própria negação, já ser, em si mesma, a *performance* de uma distância correta em relação a sistemas naturalizados de representações (como é o caso do sistema tonal).

Novamente, é Adorno quem compreendeu essa estranha complementaridade entre crítica e paródia ou, ainda, entre crítica e cinismo. Nesse quadro, sua confrontação entre Schoenberg e Stravinsky tende a ganhar outro contorno. Essa discussão me parece atual, já que Stravinsky, de maneira sintomática, pode nos oferecer o quadro de compreensão para a racionalidade dos dispositivos formais que estruturam vários programas-chave no interior do novo tonalismo. Há, por exemplo, uma linha reta que vai de Stravinsky até John Adams e Thomas Adès.

---

[39] Steve Reich, *Writings about music* (Oxford, Oxford University Press, 2002), p. 159.

Da multitude de questões que Adorno endereça à obra de Stravinsky, guardemos principalmente sua maneira de vê-la como um jogo infinito de máscaras. Jogo que se torna mais visível através da passagem de Stravinsky em direção ao neoclacissismo.

Normalmente, a crítica indica o neoclassicismo do balé *Pulcinella*, de 1920, como o momento de uma virada nos procedimentos composicionais de Stravinsky, mas Adorno insiste que *A história do soldado*, de 1918, já é composta a partir de procedimentos que determinarão a forma musical, em Stravinsky, de maneira cada vez mais hegemônica. Isso porque, a partir de *A história do soldado*, o único material de composição será o material mutilado vindo de formas gastas do sistema tonal, materiais pobres, convenções deterioradas que se mostram enquanto tais. Adorno já indicara algo dessa tendência ao perceber que, em virtude do princípio artístico da recusa e de certo anti-humanismo, os momentos de inflexões expressivas em Stravinsky eram, normalmente, sucessões sonoras elementares. Desde *Petrushka*, a expressão torna-se grotesca, risível e conjugada apenas a uma gramática claramente posta como ultrapassada, como se "a *imago* do deteriorado e decrépito devesse transformar-se no remédio contra a desintegração [*Zerfalls*]"[40]. Esse remédio contra a decadência do tonalismo sintetizado com imagens de elementos deteriorados do próprio sistema será, não apenas o motor da fase neoclássica de Stravinsky, mas também procedimento composicional maior para a compreensão do que está em jogo no resgate contemporâneo do tonalismo.

A esse respeito, devemos levar a sério a afirmação adorniana de que o compositor que segue a lógica em operação nas obras de Stravinsky compõe com "ruínas de mercadorias [*Warentrümmern*]", no sentido de assumir formas e elementos fetichizados *que se afirmam enquanto tal*, como se esse material já estivesse previamente criticado, como se trouxesse em si sua própria negação e afirmasse sua própria impossibilidade de desempenhar suas "funções naturais". É isso que Adorno tem em mente ao dizer que Stravinsky compõe como quem "ritualiza a liquidação"[41] (*Ausverkauf*, "liquidação", no sentido de proposições como "uma loja em liquidação"). Daí a idéia adorniana de afirmar que isso nada mais é do que uma forma musical paródica, forma que apresenta todos os seus

---

40 Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, cit., p. 135.

41 Ibidem, p. 166.

materiais entre parênteses, como se estivéssemos diante de uma "música feita a partir da música", ou de uma montagem de músicas mortas, música feita *contra a música*.

Tudo se passa como se o fazer tomasse consciência de si através da ironia e se afirmasse abertamente enquanto tal. Música que, de maneira cínica, zomba da norma com o mesmo fôlego que a afirma, ou seja, forma estética capaz de suspender a norma exatamente ao segui-la. Maneira astuta de conservar e repetir materiais esgotados do ponto de vista de situação sócio-histórica. É por causa desse ponto que Adorno pôde afirmar, em 1962:

> Stravinsky continua sendo um escândalo porque, prestidigitador durante toda a vida, ele fez aparecer (*Erscheinung*) a inautenticidade da objetividade através de uma feição caricata. O que afastou sua música de todo provincianismo é que ela nunca deixou de mostrar seus truques, como apenas os mágicos inimitáveis podem se permitir.[42]

Sua consciência de que apenas uma "linguagem orgânica em decomposição" era possível à música que aspira a afirmar-se como forma crítica nos leva a indicá-lo como exemplo privilegiado de alguém que procura expor o colapso da distinção entre arte e fetichismo, mas no interior de estruturas claramente fetichizadas.

É claro que sempre se pode dizer que "a música de Stravinsky é mais do que meramente idêntica à consciência reificada. Ela a ultrapassa (*hinausreiche*) na medida em que a contempla em silêncio e silenciosamente a deixa falar"[43]. No entanto, ela é a forma do paradoxo de uma consciência reificada auto-reflexiva ou de uma *falsa consciência esclarecida*. Forma de uma consciência cínica que repete os gestos musicais de uma consciência reificada, mas que demonstra a todo momento, seja pela excessiva força, seja pelos cortes e pelas justaposições, tomar distância de seu próprio gestual.

Se pensarmos em compositores contemporâneos como John Adams ("o maior compositor da América") e Thomas Adès, veremos que tais processos composicionais continuaram, mas levados ao paroxismo.

---

42 Idem, *Quasi una fantasia*, em *Gesammelte Schriften XVI* (Digitale Bibliothek Band, 1999), p. 383.

43 Ibidem, p. 385.

Entre Adès e Adams passa o mesmo discurso de disponibilização integral dos materiais musicais de todas as tradições possíveis e de mobilização de tais materiais em uma organização musical que visa o grande público. O mesmo Adams que teve a sagacidade de afirmar: "Minha música é como uma grande lixeira. Eu não recuso nada"[44]. É verdade. Em *Harmonielehre*, de 1984-85, por exemplo, há espaço para harmonias de jazz, orquestrações de música de filme dos anos 1950, pulsação de rock e insinuações dodecafônicas. A princípio, nada fica fora de seus processos de justaposição e colagem. O título já é uma paródia do *Tratado de harmonia*, de Schoenberg, último dos grandes tratados de harmonia da história da música e editado no momento em que o próprio Schoenberg já demonstrava que os caminhos estavam abertos para o abandono do tonalismo. Tudo se passa como se Adams se colocasse no limiar desse momento histórico, mas para fornecer sua própria versão a respeito do que se abre a partir do esgotamento das funções construtivas do sistema harmônico tonal. Abre-se uma era da disponibilização integral do material e livre uso de formas. Livre uso perfeitamente ilustrado pelo próprio Adams a respeito de outra de suas peças, *Grand pianolla music*, de 1982: "Pense em Beethoven e em Rachmaninoff tomando banho no mesmo box com Liberace, Wagner, The Supremes, Ives e John Philip Sousa"[45].

No entanto, para que seqüências pianísticas de *glissandos* e *arpeggios* dignos de Liberace convivam de maneira relativamente "harmônica" com desenvolvimentos cromáticos wagnerianos é necessária uma grande dose de indiferença em relação à resistência dos materiais através da redução destes a um gênero de *imagem sonora* submetida a princípios gerais de estilização, ou seja, à condição de clichês. Só dessa forma, Adams pode trabalhar seus materiais sonoros de forma tal que, ao final, eles pareçam construir uma totalidade orgânica incapaz de ferir os ouvidos acostumados à forma-sonata e digna dos momentos áureos do tonalismo. Em um incrível passe de mágica, a multiplicidade de materiais parece transformar-se em um grande contínuo, em que tudo pode entrar e sair sem abalar o solo seguro de um desenvolvimento que esconde suas justaposições. Passe de mágica possível porque a composição virou um

---

44 Stéphane Lelong, *Nouvelle musique* (Paris, Ballard, 1996), p. 21.

45 Andrew Clements, *Unity from diversity*, disponível em <http://www.earbox.com/inter009.html>.

"jogo de máscaras", no sentido de um jogo musical sobre a própria música – palavras usadas por Adams a fim de caracterizar seu próprio trabalho e que, não por acaso, repetem o diagnóstico adorniano sobre Stravinsky. Nada mais exemplar aqui do que o segundo movimento de *Century Rolls*, de 1996: uma paródia das *Gymnopédies*, de Satie, que já está indicada no próprio título do movimento, *Manny's gym*. Paródia feita da articulação entre as modulações de Satie e arranjos de piano-bar.

Adams teria certamente outra versão para tal ecletismo pressuposto pelo discurso da disponibilização integral do material. Em um tom claramente afirmativo, ele falaria da multiplicidade que compõe a "América" enquanto espaço livre das hierarquias e distinções que marcaram a "velha Europa". O ecletismo de sua música seria apenas o resultado de um "retorno à experiência ordinária", que na era da urbanidade tudo mistura, e às formas musicais enraizadas em práticas comunais de interação social. Esse tom afirmativo da "entificação" da vida cotidiana seria, ainda, acompanhado pelo espiritualismo de Emerson e Thoureau. É dessa forma que Adams pode afirmar ter percebido que a música dodecafônica estava divorciada da experiência comunal, sem problematizar o fato de que esse divórcio era o resultado do esvaziamento da própria noção de "experiência comunal" na era da universalização da forma-mercadoria.

No entanto, não deixa de ser sintomático que essa "estetização musical de um plano de imanência" vinculado à multiplicidade pura disposta no campo de experiências comunais seja conjugada através de fortes doses de ironização dos materiais com os quais as obras são compostas. Na verdade, *as obras só podem realizar suas promessas de imanência através da ironização*, exatamente como era o caso das exigências de "autenticidade" que animavam o programa estético de Stravinsky. No fundo, tratava-se de uma autenticidade que só podia realizar-se de forma irônica. Cinismo adequado para a estetização dos modos contemporâneos de funcionamento da ideologia. Dessa forma, valores que deveriam produzir obras capazes de criticar materiais e processos de produção reificados acabam por permitir a conservação desses mesmos materiais e processos *através de sua ironização*, produzindo com isso uma paradoxal "distorção performativa".

Nesse sentido, a obra de Thomas Adès representa um problema suplementar. A herança minimalista de Adams ainda marca sua música

com exigências de clareza na escrita, exigências derivadas do pulso regular e do máximo uso de recursos muitas vezes reduzidos. É verdade que não se trata mais de recursos minimais como os que caracterizam *Phrygian Gates* ou *Light over Water* (embora obras tardias como *Lollapalooza*, de 1995, ainda devam ser compreendidas nessa chave), mas mesmo em peças de construção complexa como *Chamber Symphony*, de 1992, nota-se claramente o esforço de Adams para dar visibilidade a um conjunto reduzido de idéias norteadoras da forma. Algumas obras de Adès, ao contrário, tendem a partir do que poderíamos chamar de "ambientes desetruturados", que tendem à informidade. Os primeiros compassos de *Concerto conciso*, de 1997-98, são muito claros nesse sentido. As estruturas que se organizam de maneira frágil e instantânea são baseadas, é claro, em clichês musicais que subsistem em contextos que não lhe são próprios. Clichês que remetem a inflexões da gramática musical convencional ou da própria tradição modernista (reduzida ela também à "imagem musical"). De fato, os únicos elementos organizadores são "fetiches em ruínas" ou formas que são destruídas da mesma maneira que uma criança destrói brinquedos e depois tenta remontá-los à força (os casos exemplares aqui são o tango de *Arcadiana* e o "tecno" de *Asyla*, movimento chamado ironicamente de *Ecstasio*). Essa forma consegue absorver sua própria desestruturação, sem com isso colocar em questão a noção de que só há ordem através de materiais fetichizados. Dessa maneira, ela flerta com o informe sem abandonar a sustentação de um princípio de organização a respeito do qual ela faz toda questão de enfatizar sua descrença. Como já foi dito, mesmo o informe pode servir para sustentar uma Ordem que vigora por meio de sua própria descrença.

CONCLUSÃO

A intenção última é a de introduzir um mínimo de negatividade no debate acadêmico, revelando o que há de frágil na segurança moral-ideológica que está em sua base mais funda.

Bento Prado Jr., Erro, ilusão, loucura

Até aqui foi questão de expor o cinismo como categoria adequada para dar conta da dinâmica própria a processos de racionalização social que parecem constituir o fundamento de formas hegemônicas de vida na fase atual do capitalismo. Partindo da noção de forma de vida como conjunto de sistemas de ordenamento e justificação de processos de interação social nas esferas do trabalho, do desejo e da linguagem, este livro procurou insistir na convergência de mutações profundas que ocorrem nos modos de socialização do desejo, assim como nos modos de reprodução material da vida e de constituição de critérios de funcionamento e crítica da linguagem. A constituição de sexualidades por meio de relações paródicas com identidades, o advento de um novo espírito do capitalismo através do jogo flexível com estruturas normativas duais, em que Lei social e imperativos de satisfação irrestrita se adaptam em uma nova economia libidinal própria ao mundo do consumo e do trabalho, uma linguagem marcada pela produção reiterada de distorções performativas paradoxais que se fazem sentir mesmo em campos avançados da produção estética, todos esses casos foram lidos como sintomas maiores de mudanças profundas nos processos de racionalização social organizadas a partir da temática do cinismo.

Tais mutações, por sua vez, foram inseridas em um quadro que não é limitado apenas pelos objetos de uma crítica social, mas aspira a desdobrar-se como espaço de determinação de setores importante para a crítica da razão, já que se tratou de mostrar a solidariedade entre os impasses de racionalização social e um conceito de racionalidade pensado fundamental como normatividade intersubjetivamente reconhecida.

No interior desse processo, desenhou-se uma espécie de diagnóstico de nossa época como era da ironização absoluta das condutas, de flexibilização das identidades e de constituição de modos de operação em situação de generalização de anomia e indeterminação. No entanto, um crítica poderia ser levantada, pois tal diagnóstico não parece dar conta das levas de tentativas de reconstrução conservadora de vínculos sociais substancialmente fundamentados que nos submergem de tempos em tempos. "Fomos longe demais com a liberalização" é um tipo de frase que se ouve constantemente e logo vem acompanhada de um destacamento policial nas fronteiras e um grito de respeito ao hino nacional e às nossas tradições comunitaristas travestidas de universalismo. Ou seja, a indeterminação não parece ser algo que nos provoca um gozo cínico, mas que nos leva a correr em direção à recuperação de vínculos substanciais em tradições aparentemente arruinadas.

O fato é que não podemos perder de vista a solidariedade profunda entre opostos aparentes: ironização das formas de vida e paz social armada. Trata-se, no fundo, de impor uma escolha forçada. Ou um modo de experiência social da diferença que se realiza em formas que trazem em si mesmas sua própria negação e nos prometem o prazer da indeterminação, o gozo da anomia, ou a procura pela reconstituição social de vínculos substanciais patrocinada pela polícia e pelas estruturas disciplinares de sempre (Igreja, Nação, família etc.). Diante dessa situação, devemos lembrar que a verdadeira mola do poder não é a imposição de uma norma de conduta, mas a organização das possibilidades de escolha. Trata-se de operar uma redução da escolha que transforma o movimento no circuito limitado de um pêndulo que vai necessariamente de um pólo a outro. E, como todo pêndulo, o mover-se é apenas uma forma de conservar o mesmo centro. Ir de um pólo a outro é apenas uma maneira mais complicada de não andar. Nossas formas hegemônicas de vida podem muito bem conviver, ao mesmo tempo, com a geografia mental da liberalização e da restrição. Afinal, não há dificuldade alguma em desejar a plasticidade infinita da "viagem aleatória da libido" e amar ouvir de vez em quando a voz firme do ministro da Justiça.

A esse respeito, vale a pena lembrar que sabemos, ao menos desde Hegel, que a ironização resultante da crítica à inautenticidade de nossas formas de vida pode muito bem interverter-se e dar lugar à tentativa de realização forçada de retornos a vínculos sociais substanciais através de

formas de reformismo conservador[1]. Ou podemos muito bem pensar em situações de interversão constante e organicamente articulada, como nos indica com precisão Deleuze e Guattari:

> As sociedades modernas civilizadas definem-se por processos de descodificação e desterritorialização. Mas o que desterritorializam de um lado, elas reterritorializam de outro. Essas neoterritorialidades são geralmente artificiais, residuais, arcaicas [pois já foram marcadas pelo trabalho de séculos de desencantamento]; no entanto, são arcaísmos com funções absolutamente atuais, são nossa maneira de "bricolar", de esquadrinhar, de reintroduzir fragmentos de código, ressuscitar códigos antigos, inventar pseudocódigos e jargões.[2]

A descrição não poderia ser mais precisa. *A estrutura bipolar de nossas formas de vida é uma maneira astuta de controle*, já que o verdadeiro controle ocorre quando se impõe a nós a chantagem de uma escolha forçada.

* * *

Por fim, gostaria de responder a uma questão constantemente levantada por ocasião da apresentação de capítulos deste livro em forma de conferências. Pois pode parecer que o saldo dessa forma de pensar o cinismo como modo de racionalização social, com a conseqüente falência de um modelo hegemônico de crítica social, só parece nos levar a alguma forma mais rebuscada de aporia. Situação própria àqueles que percebem o desgaste da força mobilizadora da crítica sem, no entanto, fornecer de maneira clara os móbiles de processos renovados de reconstrução de vínculos sociais. Situação de quem percebe a urgência de um

---

1 Nesse sentido, só podemos estar de acordo com Honneth quando este afirma que, "no individualismo romântico [que teria se tornado projeto generalizado em nossas sociedades], o vazio interior e a pobreza de ação são compensados por um retorno à voz da própria natureza; e porque essa orientação pelas disposições internas e pelos estados emotivos também acaba impelindo cada vez mais profundamente a um processo de auto-reflexão infinita, busca por fim um apoio nos poderes tradicionais da fé e de uma religião pré-crítica" (Axel Honneth, "Patologias da liberdade individual", *Novos Estudos*, n. 66, jul. 2003, p. 85).

2 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Oedipe* (Paris, Seuil, 1971), p. 306.

sofrimento que nos leva à recusa de modos de pensar e formas de vida que nos parecem arruinados, mas tem dificuldades em indicar o padrão de normalidade que poderia curá-lo.

De fato, se este livro se contentou em conservar-se, em larga medida, nessa posição "negativa", é por acreditar que a função urgente do pensamento é nos levar a um desespero conceitual. A tarefa filosófica atual pede o demorar-se diante do esgotamento dos esquemas conceituais que visam orientar a ação e o julgamento. A todo momento, o pensamento encontra-se diante da pressão de questões como: "Que fazer?". Questões dessa natureza não devem e não podem ser respondidas.

Não devem porque a resposta é apenas uma defesa contra o trabalho de desarticulação, que só pode ser efetuado pela pulsação demorada da questão. Esse trabalho, se realmente realizado, é o trabalho mais urgente. Devemos dizer isso porque todo programa filosófico relevante é solidário de um acontecimento histórico que força o pensamento a reconstruir quadros conceituais. A filosofia hegeliana era solidária da Revolução Francesa; a filosofia de Adorno, do caminho aberto pela Segunda Escola de Viena. Nessa articulação entre reflexão filosófica e confrontação com o campo dos acontecimentos encontra-se o motor de toda elaboração conceitual. É sempre o espanto diante do acontecimento que nos leva a pensar. Mas há acontecimentos que se manifestam apenas quando fechamos os olhos. Anteriormente, quando se voltava para si, encontravam-se os pontos cardeais de uma teologia travestida de natureza interior. Agora, temos essa inquietude sem rosto, essa colisão sem avenida que vemos, como dizia Hegel, todas as vezes que encaramos um homem nos olhos. Toda a peculiaridade de nossa época talvez venha do fato de não encontrarmos um fato que esteja à altura desse acontecimento. Daí talvez a estranha sensação de que nossa primeira tarefa consiste em acelerar o desabamento. Mesmo que estejamos em uma situação histórica que se sustenta exatamente por ser um desabamento em forma de mercadoria.

Talvez isso apenas nos lembre que questões como "Que fazer?" não podem ser respondidas. *Não podem* porque só são respondidas através de sua dissolução. O verdadeiro desespero conceitual produz uma ação que satisfaz à urgência. Se ainda não há ação que satisfaça a urgência é porque não fomos suficientemente longe com nosso desespero. Por isso, toda acusação de niilismo diante desse tipo de perspectiva é apenas uma

injúria, não uma análise. A acusação de niilismo é apenas a última arma daqueles que têm medo de a crítica ir "longe demais", pôr em questão o que não deveria ser questionado; medo de a crítica deixar de ser comparação entre valores e caso para voltar-se contra nossos próprios valores fundamentais. Pois é da essência do pensamento voltar-se contra si mesmo para ser fiel a si mesmo. É da essência do pensamento a força aterradora da dissolução. Nada prometer, para poder tudo cumprir.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1973.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

_____ . *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

_____. *Minima moralia*. São Paulo, Ática, 2003.

_____. *Negative Dialektik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975.

_____. *Philosophie der neuen Musik*. In: _____. *Gesammelte Schriften XII*, Digitale Bibliothek Band, 1999.

_____. *Quasi una fantasia*. In: _____. *Gesammelte Schriften XVI*, Digitale Bibliothek Band, 1999.

_____. *Soziologische Schriften I*. Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

_____ . *Swierigkeiten*. In: _____ . *Gesammelte Schriften XVII*, Digitale Bibliothek, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo, Boitempo, 2005.

_____. *Homo sacer*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

_____. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 6. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da dialética*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

_____. *Zero à esquerda*. São Paulo, Conrad, 2005.

ARISTÓTELES. *Métaphysique*. Paris, Vrin, 2003.

AUSTIN, John. *Philosophical papers*. Oxford, Oxford University Press, 1961.

_____. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1983.

BADIOU, Alain. *Saint Paul ou la fondation de l'universalisme*. Paris, PUF, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970.

_____. *The dialogical imagination*: four essays. Austin, University of Texas Press, 1980.

BASS, Allan. *Diference and disavowal*: the trauma of Eros. Palo Alto, CA, Stanford University Press, 2000.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris, Minuit, 1960.

BATTCOCK, Gregory. *Minimal art*: a critical anthology. Berkeley, University of California Press, 1968.

BEHLER, Ernst. *Irony and the discourse of modernity*. Seattle, University of Washington Press, 1991.

BELL, Daniel. *The cultural contradiction of the capitalism*. New York, Basic Books, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, Gallimard, 1998.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

_____. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, Gallimard, 1975.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Plon, 1919.

BRANDOM, Robert. *Tales of the mighty dead*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.

BRANHAM, R. Bracht; GOULET-CAZÉ, Marie-Odile (Org.). *The cynics*: the cynic movement in Antiquity and its legacy. Berkeley, University of California Press, 1996.

BÜRGER, Peter. *The decline of modernism*. University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1992.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York, Routledge, 1993.

_____. *Gender trouble*. New York, Routledge, 1999.

CAILLOIS, Roger. *L 'homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 1950.

COLEBROOK, Claire. *Irony*. London, Routledge, 2003.

CRITCHLEY, Simon. *On humour*. London, Routledge, 2002.

DAHLHAUS, Carl. *L 'idée de la musique absolue*. Genève, Contrechamps, 1997.

_____. *Schoenberg and the new music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

DAHMANE; DES LYSSES, Chloë. *Porn art*. Paris, Alixe, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.

_____. *Pourparlers*. Paris, Minuit, 2003.

_____. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris, Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *L 'anti-Oedipe*. Paris, Seuil, 1971.

DE MAN, Paul. *Blindness and insight*. London, Routledge, 1983.

DES LYSSES, Chloë. *Sade revu et corrigé pour les filles*: traité d'education et punitions, si méritoires. Paris, Scali, 2006.

DIDEROT, Denis. *Le neveu de Rameau*. Paris, Flammarion, 1983.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean. *Encyclopédie ou dictionnaire raisoneé des sciences, des arts et des métiers*. Paris, Veyrier, 1965. v. IV.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Paris, Flammarion, 1965. v. II.

DUDLEY, Donald. *History of cynicism*: from Diogenes to the Sixth Century AD. London, Duckworth Publishers, 1996.

DURKHEIM, Émile. *Le suicide*. Paris, PUF, 2003.

FÉDIDA, Pierre. *Dos benefícios da depressão*. São Paulo, Escuta, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal. *The return of real*. Cambridge, MA, MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I*. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *Dits et écrits II*. Paris, Gallimard, 1998.

_____. *Histoire de la folie*. Paris, Gallimard, 1972.

_____. *Histoire de la sexualité I*. Paris, Gallimard, 1976.

_____. *Histoire de la sexualité II*. Paris, Gallimard, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1981.

FRANK, Thomas. O marketing da libertação do capital. *Cadernos Le Monde Diplomatique*, n. 5, 2003.

FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Frankfurt, Fischer, 1999. v. II: *Die Traumdeutung*; v. VI: *Der Witz und seine beziehung zum Unbewussten*; v. IX: *Totem und Tabu*; v. X: *Werke aus den Jahren 1913-1917*; v. XIV: *Werke aus den Jahren 1925-1931*; v. XV: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in der Psychoanalyse*; v. XVI: *Werke aus den Jahren 1932-1939*; v. XVII: *Schriften aus dem Nachlass 1892-1938*.

GORZ, André. *Misérias do presente, riqueza do possível*. São Paulo, Annablume, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa, Dom Quixote, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, Vozes, 1992. v. I e II.

_____. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg, Felix Meiner, 1988.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt, Suhrkamp, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Hegel e os gregos*. São Paulo, Duas Cidades, 1971.

HOBBES, Thomas. *Leviatã*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

HONNETH, Axel. *Critique of power*. Cambridge, MA, MIT Press, 1991.

_____. *La société du mépris*. Paris, La Découverte, 2006.

_____. Patologias da liberdade individual. *Novos Estudos*, n. 66, jul. 2003, p. 87.

_____. *Sofrimento de indeterminação*. São Paulo, Esfera Pública, 2006.

KEHL, Maria Rita; BUCCI, Eugênio. *Videologias*. São Paulo, Boitempo, 2005.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, Vozes, 1991.

KOJÈVE, Alexandre. *L'empereur Julien et son art d'écrire*. Paris, Fourbis, 2000.

LACAN, Jacques. *Autres écrits*. Paris, Seuil, 2001.

_____. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.

_____. *Séminaire I*. Paris, Seuil, 1975.

_____. *Séminaire VI*. Mimeo.

_____. *Séminaire VII*. Paris, Seuil, 1986.

_____. *Séminaire XIV*. Mimeo.

_____. *Séminaire XVI*. Mimeo.

_____. *Séminaire XIX*. Mimeo.

_____. *Séminaire XX*. Paris, Seuil, 1975.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

LEFORT, Claude. *A invenção democrática*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

LELONG, Stéphane. *Nouvelle musique*. Paris, Ballard, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris, PUF, 2002.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Galilée, 1994.

MANONNI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*. Paris, Seuil, 1969.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade II*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

MARX, Karl. *Le capital*. Paris, PUF, 1993.

MATTHES, Joachim (Org.). *Krise der Arbeitsgesellschaft*. Frankfurt, Campus, 1983.

MIGEOT, François. (Dé)négation, déni; névrose et perversion dans *Les liaisons dangereuses* (Laclos). *Négation, dénégation*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, v. 22, 1993.

NAVIA, Luis. *Classical cynicism*: a critical study. Westports Greenwood Press, 1996.

NIEHUES-PRÖBSTING, Heinrich. *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *Além do bem e do mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ecce homo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____ . *Humano, demasiado humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

OFFE, Claus. *Trabalho e sociedade*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

PINKARD, Thomas. *Hegel's phenomenology*: the sociality of reason. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

PLATÃO. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1950. (Bibliothèque de la Pléiade).

PRADO JR., Bento. *Alguns ensaios*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

_____. *Erro, ilusão, loucura*. São Paulo, Editora 34, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris, Galilée, 2001.

REICH, Robert. *L'économie mondialisée*. Paris, Dunod, 1993.

REICH, Steve. *Writings about music*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

RORTY, Richard. *Contigence, irony and solidarity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris, Actes Sud, 2008.

RYLE, Gilbert. *The concept of mind*. London, Penguin Books, 2000.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*: Lacan e a dialética. São Paulo, Unesp, 2006.

_____. Fetichismo e mímesis na filosofia adorniana da música. *Revista Discurso*, São Paulo, Alameda, n. 37, no prelo.

_____. Identidades flexíveis como dispositivos disciplinares: algumas hipóteses sobre publicidade e ideologia em sociedades "pós-ideológicas". *Revista Antropolítica*, 2007.

SAFATLE, Vladimir. O ato para além da Lei. In: _____. (Org.). *Um limite tenso*. São Paulo, Unesp, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris, Gallimard, 1943.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Berliner Tagebuch*. Frankfurt, Propyläen, 1984.

_____. *Style and Idea*. Berkeley, University of California Press, 1984.

_____. *Tratado de harmonia*. São Paulo, Unesp, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo, Unesp, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

SEARLE, John. *Expressão e significado*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

_____. *Intencionalidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. *Speech acts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo, Unisinos, 2002.

SLOTERDJIK, Peter. *Critique de la raison cynique*. Paris, Christian Bourgois, 1987.

SOLOMOS, Makis; SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio. *Formel/informel*. Paris, L'Harmattan, 2003.

TORRES FILHO, Rubens. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, Edusp, 1996.

XENOFONTE. *The banquet*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*: o sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

_____. Fétichisme et subjectivation interpassive. *Actuel Marx*. Paris, PUF, n. 34, 2003.

_____. *Organs without bodies*: on Deleuze and consequences. New York, Routledge, 2004.

SOBRE ESTE LIVRO

"Dialética, ironia e cinismo" apareceu pela primeira vez com o título "Dialética, ironia e cinismo: sobre a leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*" em Revista *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 2, 2006.

"Was ist Zynismus?" apareceu pela primeira vez com o mesmo título em Douglas Garcia (Org.), *Destinos do trágico* (Belo Horizonte, Autêntica, 2007).

"Sobre um riso que não reconcilia" apareceu em uma versão reduzida na revista *Margem Esquerda*, São Paulo, n. 5, 2005. A versão integral foi publicada primeiro em francês (com o título *À propos d'un rire qui ne réconcilie pas*) em Mark Alizart (Org.), Fresh Théorie III (Paris, Léo Scheer, 2007).

"Para uma crítica da economia libidinal" é o desenvolvimento de um artigo que primeiro apareceu com o título "Um supereu para a sociedade de consumo" em José Luiz Aidar e Christian Dunker, *Žižek crítico* (São Paulo, Hacker Editores, 2004). Uma segunda versão, incompleta, foi publicada na revista Ide, São Paulo, n. 37, 2008.

"Sexo, simulacro e políticas da paródia" é o desenvolvimento de um artigo com o mesmo título publicado na *Revista do Departamento de Psicologia* – UFF, Niterói, n. 18.1, 2006.

"O esgotamento da forma crítica como valor estético" foi publicado, com o título "Le nouveau tonalisme et l'épuisement de la forme critique" na *Revue Filigrane*, Paris, n. 3, 2006, e em Vladimir Safatle e Rodrigo Duarte (Org.), *Ensaios de música e filosofia* (São Paulo, Humanitas, 2007).

COLEÇÃO ESTADO DE SÍTIO

TÍTULOS LANÇADOS

Bem-vindo ao deserto do Real!
Slavoj Žižek

Brasil Delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico
Leda Paulani

A era da indeterminação
Francisco de Oliveira e Cibele Saliba Rizek (org.)

Estado de exceção
Giorgio Agamben

Evidências do real: os Estados Unidos pós-11 de Setembro
Susan Willis

Extinção
Paulo Arantes

Guerra e cinema: logística da percepção
Paul Virilio

O poder global e a nova geopolítica das nações
José Luís Fiori

Videologias: ensaios sobre televisão
Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl

PRÓXIMO LANÇAMENTO

O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha
Giorgio Agamben

BOITEMPO

"A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é criar um verdadeiro estado de emergência." – Walter Benjamin

COLEÇÃO ESTADO de SÍTIO

Vladimir Safatle é professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e um dos coordenadores do Laboratório de Pesquisa em Teoria Social, Filosofia e Psicanálise (Latesfip/USP). Foi professor visitante das Universidades de Paris VII e Paris VIII. É autor de *A paixão do negativo: Lacan e a dialética* (Unesp, 2006), *Lacan* (Publifolha, 2007), organizador de *Um limite tenso: Lacan e a filosofia* (Unesp, 2003), e co-organizador de *O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise* (Autêntica, 2004), *Sobre arte e psicanálise* (Escuta, 2005) e *Ensaios de música e filosofia* (Humanitas, 2006).